

UNIVERSIDAD EAFIT

Escuela de Ciencias y Humanidades

Departamento de Música

ANÁLISIS MUSICAL CON FINES INTERPRETATIVOS DE LA OBRA *CUATRO*
PIEZAS CARACTERÍSTICAS PARA CORNO EN FA SOLO Op.233 No 1 DEL
COMPOSITOR BLAS EMILIO ATEHORTÚA

Preparado por:

Jairo Alexander Restrepo Guzmán

Asesor:

Maestro Gabriel Jaime Betancur

Medellín, Colombia

2015

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. LA INTERPRETACIÓN SUSTENTADA EN EL ANÁLISIS MUSICAL.....	6
3. BREVE HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN.....	13
4. BLAS EMILIO ATEHORTÚA.....	22
5. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CUATRO PIEZAS CARACTERÍSTICAS PARA CORNO SOLO EN FA.....	24
5.1. Contenidos y contextos.....	24
5.2. Exigencias técnicas y musicales para el corno.....	25
5.3. Intervalos.....	27
5.4. Melódica.....	33
5.5. Dinámica.....	37
5.6. Rítmica-rondó.....	42
6. CONCLUSIONES.....	46
7. BIBLIOGRAFÍA.....	49
8. ANEXOS.....	50

INTRODUCCIÓN

La interpretación y el análisis musical son dos ramas de suma importancia para concebir, crear y desarrollar música; pues cada una de ellas le aporta características fundamentales que contribuyen a configurar su vasto universo. Así, por ejemplo, mediante la interpretación se logra dar vida a las composiciones y, es por medio de esta, que la música toma forma y se convierte en sonido. Por su parte, el análisis musical aporta ideas de cómo se gesta la obra, dando explicaciones y posibles soluciones a diversos problemas referentes a su funcionamiento.

De la misma manera, el análisis musical de una obra supone un punto de partida importante en lo que se refiere a su interpretación; pues arroja datos que ayudan a resolver y dar explicaciones en cuanto a su creación, lo que deriva en información con mayor soporte teórico; convirtiéndose así, en un gran aporte para el intérprete en el momento del estudio y ejecución de la obra.

Teniendo en cuenta lo anterior, por medio de este trabajo investigativo, nos acercaremos a la obra *Cuatro piezas características para corno en Fa solo Op. 233 No 1* del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, con la idea de reflexionar sobre la importancia de lograr una ejecución musical bien informada partiendo del análisis musical de la obra; así como de su contexto histórico y el acercamiento a la vida musical del compositor. Todo esto con el fin de indagar en torno a la pertinencia o no del análisis musical y el conocimiento previo del intérprete con respecto a la obra, en el proceso de estudio e interpretación de la misma.

En este orden de ideas, inicialmente abordaremos el problema de la interpretación musical sustentada en el análisis musical, con el objeto de encontrar las posibles relaciones existentes entre los diferentes tipos de análisis y el intérprete; toda vez que la constante búsqueda de información y la profundidad de la misma son aspectos relevantes que nos permiten una mejor auto comprensión.

Igualmente haremos un breve recorrido por la historia universal de la música, basados en la interpretación como eje central; así como los principales cambios relacionados con el corno francés y su ejecución, hasta llegar a la época actual, momento en el cual se crean las obras que hemos seleccionado para nuestro trabajo. Dicho recorrido se realizará con el objetivo de ubicarnos históricamente y conocer los antecedentes más significativos en el desarrollo y evolución de la interpretación musical y su entorno; buscando ampliar los horizontes comprensivos de la interpretación, en relación con el artista creador, su medio y el papel que ha desempeñado en torno al desarrollo musical.

Asimismo, nos acercaremos a la vida y obra del compositor Blas Emilio Atehortúa, con el fin de aproximarnos al ambiente histórico y musical en el que se ubica la obra en cuestión. Acto seguido, emprenderemos el análisis musical de las *Cuatro piezas características para corno en Fa solo Op. 233 No 1* desde una perspectiva principalmente interpretativa, buscando discernir los elementos que sean de mayor relevancia y ayuda para el intérprete musical en el momento de abordar la obra. Por último, terminaremos nuestro trabajo con las conclusiones, producto de la recopilación de la información y el análisis de la misma.

LA INTERPRETACIÓN SUSTENTADA EN EL ANÁLISIS MUSICAL

Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla.

Adorno.

Desde sus inicios, la música se ha valido de la interpretación como medio para transmitirse y llegar hasta el oyente completando así su ciclo vital: “Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática” (Copland, 1994, p. 200). Dicho ciclo comprende todo un recorrido que empieza en las manos creadoras del compositor, pasa al plano interpretativo en el cual la obra toma vida gracias a la labor del intérprete y concluye su recorrido en los oídos y en la imaginación del oyente; quien, finalmente, recibe el regalo de la música.

En este sentido, consideramos la formación de un escenario sobre el cual se fundamenta la mayoría de música —al menos en el contexto occidental y su cultura musical— con la participación de tres actores fundamentales en la creación, interpretación y difusión de la música como son: el compositor, el intérprete y el oyente; y, aunque es clara la importancia de cada una de estas tres personalidades frente al desarrollo y configuración de la música, tomaremos el caso particular del intérprete y su relación con el compositor mediante el análisis e interpretación de su obra; pues es este el objeto principal de nuestro trabajo.

Todo intérprete musical posee algún grado de análisis que, si bien puede o no estar sustentado en un conocimiento teórico, le aporta ideas y soluciones de manera consciente o intuitiva; las cuales son de ayuda en el momento de enfrentarse a una obra nueva. Es así como podemos encontrar desde intérpretes que solo se dejan llevar por su intuición —reconociendo el análisis implícito en su ejecución— hasta intérpretes que basan sus ejecuciones en un análisis teórico riguroso; de manera tal que profundizan en el estudio de los elementos formales y estéticos de las obras.

Al respecto podemos encontrar cierta analogía en la descripción realizada por Dorian (1950), en la cual hace referencia, principalmente, a dos tipos de intérprete: el subjetivo y el objetivo. De esta manera, para Dorian: “el punto de vista subjetivo refleja la personalidad del intérprete más que el mundo de la obra maestra” (1950, p.20), en contraste con la interpretación objetiva, “en que la actitud fundamental del intérprete es la de una fidelidad incondicional a los originales. Al hacer a un lado su opinión personal y al librarse de sus sentimientos individuales, el intérprete objetivo tiene en vista un solo objeto: interpretar la música en la forma concebida por el autor” (1950, p. 20).

Si bien las anteriores consideraciones se van un poco a los extremos en sus posibles ámbitos y contextos, nos sirven como modelos descriptivos para tener una idea general de la interpretación musical moderna —haciendo la diferencia con la interpretación histórica— y su estrecha relación con el análisis musical.

En este sentido, en el momento en que el intérprete musical se enfrenta a una nueva obra, se enfrenta también a una serie de cuestiones técnicas, musicales e incluso filosóficas inherentes a ella, que debe resolver antes de poderla ejecutar, al menos de manera profesional y responsable; y, aunque no se trata de una imposición de tareas, si puede marcar la diferencia entre una simple reproducción y una acertada e informada interpretación musical.

Para esto, el intérprete puede basarse en diferentes medios como son: la partitura, el contexto histórico-social en el que nace la obra, la vida y obra del compositor, sus antecedentes históricos y musicales y demás aspectos que pudieron haber influido en la génesis de la obra. Una vez analizados y asimilados estos conceptos, el intérprete se puede encontrar con una mayor información que le servirá para desarrollar una interpretación musical más sustentada e informada.

Hasta aquí hemos tratado el aspecto de la interpretación y el análisis musical de una manera única basados en su relación. Sin embargo, tal como lo señala John Rink (2011):

El análisis relacionado con la interpretación puede dividirse en dos categorías principales:

- (1) análisis previo a una interpretación determinada (que probablemente servirá de base para ésta),
- (2) análisis de la interpretación misma.

El primero, bien sea riguroso o de carácter más pragmático, es potencialmente *preceptivo* con respecto a la interpretación, mientras que el segundo tipo de análisis es *descriptivo* (2011, p. 57).

Así, basados en los dos tipos de análisis relacionados con la interpretación, referidos por Rink, encontramos un punto de partida importante en nuestra búsqueda sobre la sustentación que hacemos de la interpretación en el análisis musical y tiene que ver principalmente con la primera de ellas: análisis previo a una interpretación, donde encontramos un mayor componente investigativo. Ya que la segunda: análisis de la interpretación misma, tal como el mismo la refiere, es más de carácter descriptiva. Además de esto: “Hay que destacar que el “análisis del interprete” se realiza principalmente durante la formulación y posterior reevaluación de una interpretación es decir, mientras se está practicando, más que interpretando” (Rink, 2011, p. 60).

Vemos pues como la búsqueda y el análisis de elementos musicales y extra musicales en una obra pueden ser de profunda relevancia en el momento de la interpretación de la misma, al aportar ideas y posibles soluciones a problemas que en ella podamos encontrar. Esto sin contar con la tranquilidad que puede generar al músico, ya que: “un estudio analítico riguroso puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas

conceptuales o técnicos [...] así como a memorizar y a combatir el miedo escénico” (Rink, 2011, p. 58).

Todo este proceso analítico y conceptual llevado a cabo de manera consiente o no en la mente e imaginación de los intérpretes, da muestra de su gran importancia en el desarrollo y continuidad del ciclo vital de la música; en tanto que es mediante la interpretación que la música pasa de ser símbolos en un papel, para convertirse en sonido: “La música vive merced a la interpretación. Entre una obra musical y el mundo, media intérprete, que da vida a la partitura con su ejecución.” (Dorian, 1950, p. 17).

Partiendo de esta idea, vemos la considerable importancia que tiene la interpretación musical vista en un espectro mucho más amplio, no solo como traducción de la notación y del lenguaje musical, sino también en su parte creadora y analítica; porque en el momento mismo de la ejecución musical estamos frente al nacimiento de una obra artística:

Es sabido que todas las artes adjetivadas como temporales necesitan de la interpretación para poder vivir más allá del instante de su creación. Si bien la esencia de estas artes es desenvolverse en el tiempo, su supervivencia en la historia debe ser confiada a cualquier tipo de grafía que sea capaz de conservar una imagen de su vida incluso en esos momentos donde el intérprete no la haga revivir en su naturaleza temporal. Y éste es también el caso de la música. Pero aquello que en primera instancia puede plantearse como necesidad en el caso de la música se convierte en una forma adicional de arte: el intérprete—sea director de orquesta o músico—compite a veces con el mismo compositor por la gloria de la creatividad, y resulta ser, en cualquier caso, una figura dotada de autonomía y enorme relieve artístico (Fubini, 2001, p. 52).

En este punto, vale la pena resaltar el desarrollo y la evolución que ha tenido la notación musical y con ello la partitura en relación con la interpretación, la cual le permite al compositor tener más precisión en el momento de expresar sus ideas, y al intérprete acercarse más a ellas. Sin embargo no deja de ser limitada en cuanto a sus intenciones: “Ninguna partitura tal como es escrita en los originales y publicada al imprimirse, puede ofrecer una información completa a su intérprete” (Dorian, 1950, p. 21).

Y es que precisamente la partitura es la que, de alguna manera, configura la relación antes mencionada de compositor, intérprete y oyente, sobre la cual se basa la gran mayoría de la música occidental, al establecer y otorgar roles distintos para cada uno de estos personajes; pues sin ella, compositor, intérprete y oyente podrían constituirse en una sola personalidad:

Ausencia de partitura significa ausencia de compositor en el sentido de creador, pero también significa, como consecuencia de esto, ausencia de intérprete en el sentido tradicional en que se entiende éste, es decir, como figura intermediaria entre el compositor y el público. Donde hay ausencia de partitura se tiende al acercamiento, hasta llegar a la fusión total, entre los tres elementos señalados: compositor, intérprete e individuo que disfruta de la audición (Fubini, 1994, p. 108).

Ahora bien, aunque es clara la importancia de la partitura como punto de comunión entre el compositor y el intérprete, sin olvidar que en algunos casos el mismo compositor es a la vez intérprete, no podemos dejar de lado la esencia de su génesis como guía para su posterior interpretación; puesto que: “La partitura no es “la música”; la música no está confinada a la partitura” (Rink, 2011, p. 60). Además volvemos al dilema de su imposibilidad de dar absolutamente todos los elementos necesarios para su ejecución; así como lo plantea Fubini (1994):

Todas las indicaciones rítmicas, dinámicas y tímbricas que encontramos en toda partitura o que, en el caso de que no estén señaladas expresamente por el compositor, el intérprete realiza siempre a lo largo de la ejecución o bien el revisor de la partitura añade a ésta, están ahí para recordarnos continuamente que la partitura, con el ritmo indicado al comienzo de la página y, a lo mejor, hasta con la precisa indicación metronómica, no es más que un esquema abstracto que debe ser concretado por el ejecutante (1994, p. 105).

Con todo esto, se podría llegar a la conclusión de que la partitura y, en general la notación musical, tienen cierto grado de imperfección e indeterminación, lo cual no es del todo cierto; porque esta abstracción hace parte de la misma existencia de la música y permite que gracias a ella, la música pueda ser interpretada una y otra vez:

La partitura no es ni fiel ni infiel por cuanto que no es la copia de la música, sino que es otro tipo de realidad; no obstante, la partitura, de cualquier modo que ella sea perfecta y fácilmente interpretable, es el único *medio* de que dispone el ejecutante para restablecer la obra musical en su fugaz realidad, motivo por el cual de la partitura no se puede prescindir (Fubini, 1994, p. 105).

Es así como concluimos un valioso capítulo sobre la interpretación sustentada en el análisis musical, mediante los diferentes estados que pueda presentar, teniendo en cuenta su relación con la partitura y sus posibles interpretaciones; así como resaltar la importancia de toda la información previa que se pueda tener, tanto de la obra, como de la interpretación musical en el proceso de análisis y creación musical, podemos citar:

Sea como fuere, mientras que la música en tanto que arte temporal se continúe considerando como expresión de ritmos vitales, como imagen de un tiempo interior, físico a la vez que espiritual, no habrá jamás una partitura que sea más que un símbolo abstracto, debiendo existir siempre la figura del interprete como elemento intermediario que, de un modo u otro, sepa de nuevo dar vida, dotar de temporalidad concreta, a tales símbolos (Fubini, 1994, p. 114).

A continuación haremos un breve recorrido por la historia universal de la música, concentrando la atención en la interpretación musical como eje central y en los principales cambios relacionados con el corno francés y su ejecución, hasta llegar a la época actual, momento en el cual se crean las obras que hemos seleccionado para nuestro trabajo.

Dicho recorrido se realizará, como se mencionaba anteriormente, con el objetivo de ubicarnos históricamente y conocer los antecedentes más significativos en el desarrollo y evolución de la interpretación musical y su entorno; buscando ampliar los horizontes comprensivos de la interpretación, en relación con el artista creador, su medio y el papel que ha desempeñado en torno al desarrollo musical.

BREVE HISTORIA DE LA INTERPRETACIÓN

La interpretación es tan antigua como el propio arte de la música.

Dorian.

Aunque la anterior afirmación encuentra validez en las pinturas paleolíticas de hace cuarenta mil años, donde se ven hombres con máscaras de animales tocando una especie de instrumento musical, habría que ser cautelosos en cuanto a sus dimensiones; puesto que solamente a partir del renacimiento se reconoce la interpretación musical en el sentido que hoy tenemos: “El espíritu eclesiástico de la Edad Media no reconoció a la interpretación en nuestro sentido moderno, como expresión individualizada del ejecutante” (Dorian, 1950, p. 18).

Sin embargo, en la antigüedad podemos encontrar los orígenes de varios instrumentos musicales, especialmente del corno francés, el cual cuenta con antepasados que datan de la edad de bronce, aproximadamente mil años antes de Cristo. Dichos instrumentos se fabricaban emulando la forma de los colmillos de elefantes y otros animales, y tal como lo señala Zarso (1994): “Estos instrumentos no eran usados con propósitos musicales como nosotros lo entendemos, sino en actos religiosos o como instrumentos para lanzar llamadas a gran distancia” (1994, p. 12).

Durante la época romana y sus postrimerías, se usaron instrumentos de metal con longitudes de hasta tres metros de largo con fines militares. No obstante, habría que esperar hasta la edad media para que siguiera el desarrollo de estos instrumentos; ya que prácticamente ninguno de estos sobrevivió a las constantes migraciones y batallas producidas durante esta época.

Con el auge de los ideales humanistas y el espíritu científico del renacimiento, se empieza a configurar lo que es hoy en día para nosotros la interpretación musical: “el

individualismo apareció como una fuerza creciente en la interpretación musical” (Dorian, 1950, p. 31). Esta afirmación se debe entender dentro de un contexto esencialmente vocal; pues hasta este momento la interpretación musical giró principalmente en torno al canto.

No sería sino hasta la aparición de la ópera en el periodo barroco que la música instrumental tomaría mayor importancia, gracias a que los cantantes eran acompañados por diferentes combinaciones instrumentales y con esto el inicio de la orquesta moderna, la cual fue ganando mayor significación; pasando de ser una orquesta acompañante, hasta alcanzar independencia total: “El auge de la música instrumental y la ópera en el siglo XVII produjo un nuevo tipo de músico que hacía especial hincapié en la técnica, demostrando habilidad para improvisar, ornamentar o crear el efecto deseado” (Rink, 2011, p. 25).

En este punto vale la pena resaltar no solo el papel de la orquesta y el desarrollo instrumental, sino también la evolución de la notación musical; pues gracias a esta combinación (partitura-interprete), es que se logra dar un paso importante en el recorrido por el universo musical:

En las etapas primitivas, si era indeterminado el papel de la orquesta, también era ambigua la partitura, ofreciendo sólo vaga información en cuanto a su ejecución. Sin embargo, al culminar el periodo barroco, las partituras comenzaron a exhibir el carácter claro e inconfundiblemente gráfico que transformó el problema interpretativo de conjetura en conocimiento, de dependencia del instinto del intérprete en confianza en el saber del compositor (Dorian, 1950, p. 61).

En el caso particular del corno, hasta el nacimiento de la ópera, el instrumento cumplió un papel principalmente utilitario, en el sentido que se utilizaba para realizar llamadas

para la cacería y el pastoreo, teniendo en cuenta que estas se podían escuchar en el bosque a distancias de hasta un kilómetro. Además debemos recordar que para esta época el instrumento aún se encontraba en una fase evolutiva primitiva, lo cual retrasó un poco su inclusión total en las orquestas que acompañaban la ópera. Al respecto encontramos ciertas diferencias con otros instrumentos de la misma familia del viento metal:

La trompeta y el trombón eran los únicos instrumentos de metal usados en música hasta finales del siglo XVII. Las trompas de caza eran usadas en el teatro, solamente en casos especiales. Estas se tocaban en el escenario o desde algún lugar cercano dando de esta forma un aire campestre o de caza a ciertas escenas teatrales (Zarso, 1994, p. 15).

No obstante, el periodo barroco sirvió de punto de partida para que el corno francés fuera ganando un lugar, tanto en las orquestas, como en las diferentes conformaciones instrumentales; ya que durante este periodo se logró un gran avance en la manufactura del metal, permitiendo construir tubos más delgados y de mayor longitud, lo que permitió al instrumento desarrollar más armónicos y así contar con una tesitura mayor y la posibilidad de realizar melodías más elaboradas—recordemos que en esta fase el instrumento todavía era esencialmente un tubo enrollado, y no contaba con pistones—. Durante esta época aparecen los primeros conciertos para corno; así como sus primeras partes solistas en la orquesta.

Ya para el periodo clásico comenzamos a observar la aparición de conciertos públicos en los que se podía tener acercamiento a las obras de los grandes maestros; que junto con las primeras ediciones publicadas permitieron una mayor difusión de la música. Igualmente: “Las condiciones sociales favorecieron el auge del concierto público, que al principio floreció en lugares pequeños, fomentando un estilo interpretativo claro e íntimo” (Rink, 2011, p. 26). Y aunque dichas ediciones contenían las principales ideas de los compositores, el momento de la interpretación estaba un poco alejado de la realidad; debido a que la improvisación todavía estaba muy arraigada tanto en

instrumentistas como en cantantes; pues no hay que olvidar que durante los periodos musicales precedentes, esta (la improvisación), era parte fundamental en la formación y desarrollo de los músicos intérpretes.

Sin embargo, dicha época marca un hito importante en la relación entre el compositor y el intérprete mediante la partitura; puesto que cada vez son menos frecuentes las licencias por parte de los intérpretes en el momento de la ejecución de las obras musicales, toda vez que en la partitura se ponían de manifiesto en forma más detallada los ideales del compositor, tales como: las articulaciones y fraseos, la exactitud rítmica, los tempos y las dinámicas: “La partitura clásica libera al intérprete de la tarea de arqueólogo musical que debe cavar en busca de información en los polvorientos volúmenes de las bibliotecas” (Dorian, 1950, p. 61).

Otro aspecto importante a resaltar que tiene cabida durante este periodo, es la desaparición del bajo cifrado, el cual había estado presente como una característica inevitable en las partituras instrumentales y vocales de los tiempos preclásicos.

Todos estos cambios y aportes dieron paso a un nuevo tipo de interpretación cada vez más acorde y coherente con los deseos e ideales del compositor: “Si bien la interpretación, como arte subjetivo, no pudo atrincherarse plenamente en la música antes del Renacimiento y del despertar de la expresión individualizada, la interpretación objetiva halló sus comienzos lógicos en la partitura clásica” (Dorian, 1950, p. 157).

Para el corno francés este fue también un periodo muy productivo y trajo consigo el nacimiento de conciertos para corno de grandes compositores, como el caso particular de los cuatro conciertos para corno y orquesta de W. A. Mozart, así como gran cantidad de música de cámara y su inclusión definitiva en la paleta instrumental de la orquesta. Y aunque durante este periodo todavía no se había incluido el uso de pistones en el instrumento, se había desarrollado la técnica de la mano (sonidos tapados y medio tapados), que consiste en controlar y modificar a través de la mano que queda dentro de

la campana o pabellón del instrumento, las alturas de los diferentes sonidos que salen por él, permitiendo realizar giros melódicos especialmente en los registros medio y bajo en los que los armónicos naturales están más distantes entre sí. Además para la época ya se contaba con instrumentos de diferentes tamaños y por tanto de diferentes tonalidades; lo que permitía el uso del instrumento en cualquier obra, sin importar su tonalidad.

Con la transición al periodo romántico se dieron cambios importantes referidos al papel del intérprete frente a la música y, por supuesto, su relación con el compositor. Aparece en la escena musical un personaje que si bien venía estando presente en el medio durante las épocas precedentes, sería aquí donde tomaría la forma que actualmente conocemos, dicho personaje es el director de orquesta. Esto se dio en gran medida gracias al continuo desarrollo de las orquestas y los cada vez más comunes conciertos públicos: “El desarrollo de las orquestas sinfónicas trajo consigo los conciertos públicos financiados por suscripciones y estableció el papel del director” (Rink, 2011, p. 28).

En este periodo, el desarrollo de la notación musical siguió su camino, siendo cada vez más preciso; además se comienza a evidenciar un alto grado de interés por abordar aspectos interpretativos referentes al ámbito expresivo, subjetivo y extra musical; no podemos dejar de lado que, durante este periodo, esta fue una de las grandes corrientes: “La interpretación de este nuevo estilo usaba todos los timbres posibles, no con la finalidad de contraste polifónico y nitidez del siglo dieciocho, sino en beneficio de la expresividad emocional” (Dorian, 1950, p. 224).

Otro aspecto importante a subrayar, en el desarrollo musical del siglo XIX, es la formación académica y profesional a la que tenían acceso los músicos que mostraban gran vocación, debido en gran parte al establecimiento en toda Europa de conservatorios destinados al perfeccionamiento técnico y musical de sus estudiantes. Este nuevo enfoque trajo consigo la aparición de grandes intérpretes, no en vano es el periodo de los grandes virtuosos, así como la continua desaparición del músico aficionado, al menos en el campo del concierto público.

Continuando con los cambios y aportes musicales logrados bajo este periodo, nos encontramos con la tendencia por parte de una gran cantidad de músicos de lograr interpretaciones más acordes con los deseos del compositor; así como de la época en que fueron escritos, conduciendo a una revalorización de compositores hasta el momento olvidados y, dando paso, a un nuevo tipo de interpretación sustentada en el análisis y la investigación histórica, la cual seguiría su curso hasta configurarse a principios del siglo XX, en lo que comúnmente conocemos como interpretación histórica. Este tipo de interpretación se da precisamente en un momento en el que el universo musical occidental busca o va en torno a un rompimiento con la tradición y llama bastante la atención que sea precisamente en esta donde encuentre uno de sus pilares.

El periodo referenciado, trae especialmente para el corno francés un avance importante en cuanto a la construcción del instrumento; en el que se ve la aparición de los pistones y con estos la posibilidad de producir notas cromáticamente sin alterar su sonoridad. Dicho adelanto técnico dio al corno oportunidades desconocidas hasta el momento y fue fundamental en toda la literatura musical escrita para el instrumento; en tanto permitió a compositores e intérpretes el desarrollo de técnicas musicales interpretativas y compositivas nunca antes vistas. Igualmente aportó cierta practicidad para los intérpretes del instrumento, en el sentido que con un solo instrumento se podían suplir las exigencias que presentaban las obras sin la necesidad de estar cambiando de instrumento. Gracias a este gran avance técnico, dicho periodo fue uno de los más ricos y prolíficos en la creación de obras para el corno.

Hablar del siglo XX implica una cantidad considerable de ideas y conceptos susceptibles de múltiples interpretaciones. Sin embargo, existen algunos aspectos claves con respecto al desarrollo de la interpretación. Como ya lo hemos mencionado, uno de los elementos a resaltar es el renovado interés por la música de épocas precedentes, este fenómeno trajo consigo una serie de eventos que, si bien son pensados en el contexto de la interpretación histórica, van a servir como material para el tiempo en el que se

presentan. Entre estos aportes podemos mencionar: la exactitud histórica, la publicación objetiva de las obras, la reinstrumentación y reorquestración, la revisión de obras, la recuperación de instrumentos antiguos, entre otros.

A la par de la interpretación, el papel del intérprete también se vio claramente influenciado durante este periodo. El desarrollo de la construcción de instrumentos, en especial la de los vientos (maderas y bronces) y toda la familia de la percusión, permitió a compositores e intérpretes explorar sonoridades y efectos sonoros nunca antes vistos; enriqueciendo la gran variedad de gamas tímbricas y de color existentes hasta el momento. De la misma manera, el perfeccionamiento de las técnicas interpretativas expandió hacia nuevos ámbitos la ejecución instrumental: “A la mayoría de los instrumentos de orquesta se les exigía abarcar ámbitos extendidos y técnicas nuevas como la producción de acordes en instrumentos de viento-madera” (Rink, 2011, p. 30).

En este punto, vale la pena resaltar el desarrollo y enriquecimiento de la notación musical que ha tenido eco a partir de todas estas innovaciones técnico-musicales, toda vez que se torna necesario buscar la manera de plasmar en la partitura las diversas ideas y nuevas sonoridades encontradas; dado a que, como ya lo hemos señalado con anterioridad, es mediante esta que el compositor puede transmitir sus ideas y el intérprete las puede ejecutar para transmitirlos al público.

Como resultado de estos cambios, se fue haciendo cada vez más frecuente la creación de obras para instrumentos solos sin ningún tipo de acompañamiento y, aunque en épocas precedentes encontramos obras con dichas características, estaban escritas principalmente para los instrumentos de cuerda y los teclados, dejando a la familia de los vientos un poco relegada a estas creaciones. Así pues, mediante los ideales vanguardistas y la constante búsqueda de nuevas sonoridades se consolida la escritura para una mayor gama de instrumentos solos, generando obras de niveles técnicos, musicales y expresivos altísimos —recordemos que las obras que son motivo de este trabajo hacen parte del repertorio para instrumento solo—.

Igualmente, vale la pena resaltar la evolución que tuvo el corno francés como parte de las dinámicas y adelantos en la construcción de los instrumentos; así como en la manera de ejecutarse. Como ya lo hemos mencionado, a mediados del periodo romántico se logra la inclusión de los pistones en el instrumento, y pese a que en un principio la transición entre los interpretes del corno hacia el nuevo instrumento, tuvo ciertas miradas de escepticismo, poco a poco se convirtieron en una necesidad ineludible, toda vez que el repertorio musical estaba pensado para el nuevo instrumento y sus posibilidades.

Este adelanto permitió a las nuevas generaciones de compositores e intérpretes explorar el instrumento de maneras nunca antes percibidas, teniendo en cuenta que, una de las características de la música del siglo XX y en general de las vanguardias musicales, tiene que ver con el aspecto de la experimentación y la innovación; lo que llevó al instrumento a ser tenido muy en cuenta por parte de compositores e intérpretes en sus trabajos musicales.

De esta manera, los adelantos tecnológicos y su continuo auge también hicieron eco en el campo musical. Al igual que las nuevas tecnologías instauradas en la vida y desarrollo del hombre común, así mismo se vio influenciado el arte musical. La invención de la radio, el cine y la televisión hicieron que fuera posible una mayor difusión musical. Luego, con la llegada del internet y su difusión mundial, se llega a un punto sin precedentes de globalización, en la que se puede tener acceso a infinidad de información útil o no en las dinámicas del desarrollo musical:

El desarrollo de las comunicaciones en el siglo XX permitió a los músicos degustar y asimilar interpretaciones en todo el mundo. Las posibilidades de grabación cambiaron fundamentalmente el carácter de la ejecución musical, y el estudio de grabación originó una nueva veneración por la

precisión técnica que a su vez se introdujo en la sala de concierto (Rink, 2011, p. 29).

Durante este periodo, la experimentación fue una constante fuente de ideas e inspiración hacia nuevos materiales sonoros. El desarrollo tecnológico trajo consigo la invención e inclusión, también, de nuevos instrumentos en el ambiente musical, con lo que se logra la expansión del universo sonoro. Además el redescubrimiento y revaloración por parte de occidente de músicas folclóricas y populares aportó nuevas perspectivas e ideas en pro del enriquecimiento musical, ampliando el horizonte tan siempre marcado por la visión euro centrista: “Con demasiada frecuencia, la historiografía del siglo XX ha dejado en la sombra e infravalorado la importancia y el impacto renovador de la vía nacional-popular destacando el eje fuerte de la tradición europea (Wagner-Mahler-Schönberg-Webern)” (Fubini, 2004, p. 166).

De esta manera, Europa Occidental dejó de ser el centro del universo musical, al menos en el ámbito académico, y dio paso a nuevos centros musicales que, si bien reconocen la tradición musical europea, aportan con su cultura y amplían el universo musical. Aparecen en escena la Europa Oriental, Oriente y el continente Americano y con todo ello, nuevos personajes musicales que seguirán el camino del constante devenir musical.

En este sentido, llegamos al punto de partida de nuestro trabajo basado en la obra *Cuatro piezas características para corno en Fa solo* del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa, la cual se ubica históricamente en nuestros días; puesto que es una composición hecha en el año 2010, y toma elementos musicales que hacen parte del desarrollo y evolución musical que hemos tratado con anterioridad.

Para entrar más en detalle, daremos una mirada a la vida y obra de este compositor, siguiendo nuestro camino en la búsqueda y el análisis de toda la información que pueda estar relacionada con la obra. Acto seguido, emprendaremos el análisis musical de la

obra mencionada desde una perspectiva principalmente interpretativa, con el fin de resaltar los aspectos más relevantes en el proceso de estudio e interpretación.

BLAS EMILIO ATEHORTÚA

Sin duda alguna es uno de los compositores colombianos de más renombre en el ámbito internacional, no solo por su labor compositiva y de director de orquesta sino también por su labor pedagógica. Nació el 22 de octubre de 1943 en Santa Elena, corregimiento de Medellín, Antioquia. Desde temprana edad inició su formación musical en Medellín bajo la tutela de la pianista venezolana Ruth Muñoz; asimismo recibió clases de violín y armonía con el maestro Buhuslav Harvanek; con quien además realizó sus primeras composiciones.

A los trece años es llevado a la desaparecida OSDA (Orquesta Sinfónica de Antioquia) como intérprete de violín, lo que le sirvió para adentrarse en el amplio mundo sinfónico. Durante este periodo también recibió clases en el Conservatorio de la Escuela de Bellas Artes de Medellín, perfilándose como compositor. En esta época exploró aspectos generales de los estilos barroco, clásico y romántico con alusiones de aires colombianos. (Duque, 1999).

Desde 1959 hasta 1962 cursó estudios de dirección y composición en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá. Más adelante recibió una beca conjunta otorgada por las fundaciones Di Tella y Rockefeller para realizar estudios musicales avanzados en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, bajo la tutela de reconocidos maestros, tal como lo refiere Valbuena (1997):

Comenzó estudios especializados de composición, nuevos principios de orquestación, música electroacústica, técnicas

seriales, teorías del ritmo, historia y estética de la música del siglo XX, cátedras que fueron orientadas por Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Earle Brown, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen, Gerardo Gandini, Maurice Le Roux, Jannis Xenakis, Cristóbal Halffeter y Bruno Maderna, los mayores maestros y compositores del mundo musical contemporáneo; de ellos recibió una formación académica muy sólida (1997, p. 12).

Aunque la beca era solo por dos años, su maestro Alberto Ginastera logró que se la extendieran por dos años más y así pudo seguir trabajando con él. Esto significó un voto de confianza para el joven estudiante por parte de uno de los más grandes compositores latinoamericanos.

Durante su vida musical ha sido acreedor de diversos premios y distinciones, tales como: la Cruz Oficial de la Orden del Mérito Civil del Rey Juan Carlos en Madrid, en 1982, y la Medalla Conmemorativa del Primer Centenario del natalicio de Bela Bartok, otorgada por los Organismos Culturales y Gubernamentales de Hungría en 1983. Además, sus obras han sido interpretadas en conciertos y festivales a lo largo de todo el continente americano y también del viejo continente.

Su estilo se aleja del nacionalismo y se declara como latinoamericanista, evidenciando una fuerza rítmica y dinámica que no dejan de negar su procedencia: “Colombia y América Latina son su medio, la base y la materia prima de su inspiración” (Duque, 1999, p. 14). Sus obras están marcadas por un profundo conocimiento técnico y teórico de los instrumentos y agrupaciones musicales a las cuales dedica sus obras; mostrando gran compromiso y dedicación en cada una de sus composiciones.

ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA *CUATRO PIEZAS CARACTERÍSTICAS PARA CORNO EN FA SOLO OP.233 NO 1*

Contenidos y contextos

La obra *Cuatro piezas características para corno en Fa solo Op.233 No 1*, está estructurada en diversos aspectos técnicos y musicales propios del instrumento, tal como el compositor lo anuncia en el título general y de cada una de las piezas o movimientos de la misma. La primera de ellas, está basada en los intervalos; la segunda explora el aspecto melódico y expresivo; la tercera hace referencia a la dinámica; y, la última, a la parte rítmica y formal, con una notación específica de la forma rondó.

Estas piezas están dedicadas al cornista venezolano Ulises Aragón y surgieron luego de que el maestro Blas Emilio Atehortúa asistiera a un recital del cornista en mención, quien interpretó una pieza para corno solo del compositor Bernhard Krol llamada *Laudatio* (alabanza), que entre otras explora, de manera profunda, las posibilidades expresivas del instrumento, además de estar dedicada también a otro gran cornista llamado Hermann Baumann. De esta audición nace la idea por parte del compositor de crear unas piezas propias en las que se exploraran las cualidades y posibilidades técnico-musicales del corno igualmente dentro de un lenguaje contemporáneo; teniendo en cuenta que la obra es compuesta en el año 2010 —esta información proviene del cornista Ulises Aragón—.

La obra se puede inscribir dentro de lo que llamamos música pura, al no tener elementos textuales implícitos, sino exclusivamente musicales en la búsqueda de explorar y mostrar la riqueza técnica y musical del instrumento.

Exigencias técnicas y musicales para el corno

La obra aborda los principales aspectos técnicos y musicales del instrumento, así como la utilización de todo el registro del corno; por lo que se hace necesaria para su ejecución una buena, sólida y estructurada técnica; de manera que su interpretación representa un reto significativo.

La primera pieza, *Intervalos*, requiere una gran firmeza en la embocadura, para poder lograr los cambios de registro con precisión, además de un buen manejo en los cambios de compresión, velocidad y cantidad de aire para permitir que el timbre sonoro se mantenga uniforme y equilibrado en los diferentes registros. Igualmente, es importante tener buen control de la articulación en los diferentes registros del instrumento de manera que esta sea lo más homogénea posible.

La segunda pieza, *Melódica*, nos exige un buen control en el sonido en todo el registro del instrumento. Por la característica de sus frases y melodías, se hace necesaria una buena utilización del aire, especialmente en el aspecto de la cantidad, para poder hacer y mantener los fraseos sin llegar a interrumpirlos. Asimismo, el carácter de la pieza, nos sugiere una articulación más suave y delicada de manera que se pueda lograr una buena conexión entre sus partes.

Para la tercera pieza, *Dinámica*, es importante manejar bien los matices dinámicos en los diferentes registros del instrumento; así como un gran control de la afinación en los sonidos tapados y medio tapados, ya que son efectos que se logran modificando la posición de la mano derecha en el instrumento, lo cual altera su afinación. También es importante resaltar el control y manejo que exige la obra en cuanto a la articulación.

La cuarta y última pieza *Rítmica-rondó*, presenta toda una serie de exigencias técnicas para tener en consideración. En las secciones principales, es importante resaltar la parte

rítmica manteniendo la estabilidad en el *tempo* y la articulación. Por su parte, las secciones contrastantes requieren agilidad y control en los cambios de color generados por los contrastes entre los sonidos tapados y abiertos; así como una buena conexión entre el efecto de ataque sin sonido y la nota tapada con *frullato*.

A continuación realizaremos el análisis musical por separado de cada una de las cuatro piezas: *Intervalos*, *Melódica*, *Dinámica* y *Rítmica-Rondó*; teniendo en cuenta la relación que pueda existir entre el análisis musical y el estudio e interpretación de la obra, toda vez que nuestro principal objetivo consiste en desentrañar los aspectos más significativos que puedan servir como complemento y ayudar al intérprete en el momento de enfrentarse a la obra; con el fin de poder lograr una interpretación musical bien informada respecto de la misma.

Asimismo abordaremos nuestro análisis, en primer lugar, con una descripción de cada pieza, para luego entrar más en detalle teniendo como referencia elementos musicales que nos ayuden a mantener un orden lógico y coherente. Dichos elementos son: la notación, la forma, la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre y las técnicas compositivas. Haciendo la salvedad en el tratamiento de la armonía, la cual la trabajaremos dentro del aspecto melódico; pues al ser obras para corno solo en un lenguaje moderno, no contamos con acordes o superposición de notas que sirvan de base para esta.

Intervallos

Cuatro Piezas Características para Corno en Fa, Solo (2010) Opus 233 N° 1

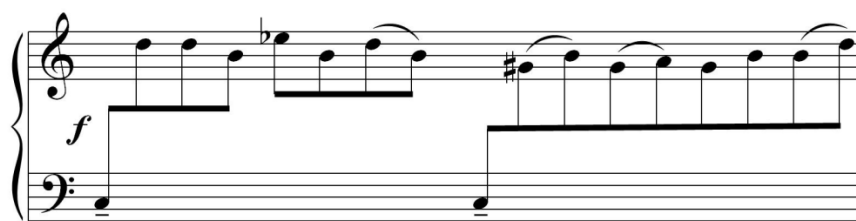
BLAS ATEHORTÚA
A Ulises Aragón

♩ = ca. 144

1. Intervallos

* Notación moderna; sonará una quinta abajo.

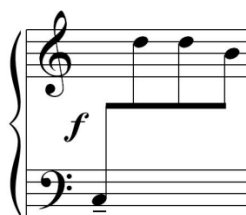
En esta pieza el compositor logra el efecto acústico de imitar dos instrumentos en uno solo, al utilizar una nota pedal en contraste con la melodía de la parte superior que está en un registro más agudo. Esto se evidencia también en la escritura que está en dos pentagramas: el de arriba para la melodía en clave de G—cifrado americano—como normalmente se le escribe al corno, el de abajo para las notas graves en clave de F, ej:



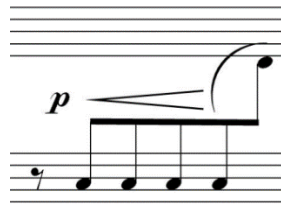
Para las notas graves o pedales de la obra, el compositor hace la salvedad con un asterisco (*) de que dichas notas están pensadas en la notación moderna, la cual sugiere que sonarán una quinta por debajo de lo que están escritas. Esta notación aporta mayor claridad visual; ya que se evitan al máximo las líneas adicionales que dificultan la lectura de la obra.

El tipo de notación de esta primera pieza es proporcional sin barras de compas. La pieza está escrita en una sola sección dividida en tres micro secciones y una pequeña *coda*. Esta división la hacemos tomando como base la dinámica y los silencios de corchea, así como el desarrollo motivico que presenta. Para efectos ilustrativos cada micro sección la nombraremos como *a*, *b*, *c* y *coda*; pues no contamos con barras de compás.

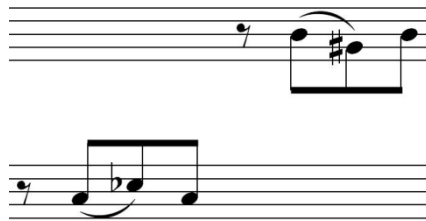
La micro sección *a*, comienza con la exposición del motivo principal, y está marcada por un salto de novena más una octava seguida de un intervalo de tercera descendente. Este motivo servirá como base para el desarrollo total de la pieza, ej:



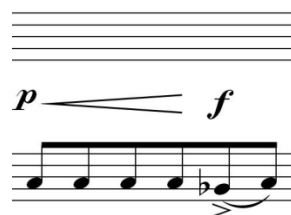
La micro sección *b* comienza con un silencio de corchea seguida de la nota pedal con la indicación dinámica de *piano* (*p*) en contraste con la primera que está en *forte* (*f*), ej:



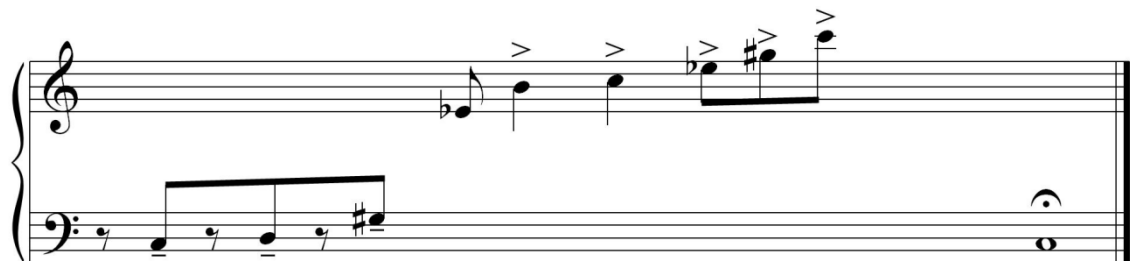
La tercera micro sección o *c* comienza con un silencio de corchea seguida de un intervalo de tercera menor ascendente con la nota pedal, motivo que repite inmediatamente en un registro superior pero de manera descendente ej:



La *coda* comienza con la nota pedal repetida cuatro veces en *crescendo*, seguida de la nota más grave de toda la pieza (Bb); brindando variedad en cuanto a la articulación con la que se venía desarrollando la pieza, ej:

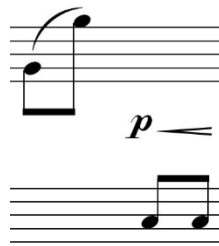


Además presenta una sucesión de notas a manera de arpeggio que no se había visto hasta el momento, y termina con un intervalo descendente de tres octavas, ej:



Vale la pena resaltar que justo antes de entrar a la *coda* final, aparece entre el G agudo que se presenta como nota final de una sucesión en la que el compositor escribe un *tenuto* (*ten*), con lo cual pone de manifiesto el énfasis que quiere darle a esta nota; y la

nota C grave o pedal, el intervalo de cuarta justa, que aunque esté en inversión muestra cierta tendencia hacia la utilización de tetracordos, ej:



Al respecto encontramos en Hába (1984) que:

Es necesario volver una y otra vez sobre los elementos constructivos más simples de la música para establecer las relaciones que existen entre los comienzos y la música contemporánea [...] Sabemos que el tetracordo es la construcción fundamental de la que se han derivado las más diversas escalas [...] los teóricos griegos quizá habían pensado en la atracción de la nota inicial [...] hacia la cuarta (Hába, 1984, p. 19).

La pieza no presenta un tratamiento armónico funcional o tradicional; pero si presenta un centro tonal claramente marcado por la nota C—se habla de notas escritas para el corno en F en el cifrado americano—. Su melodía, basada en la utilización de intervalos, es de carácter puntillista a partir de una nota pedal con muchos saltos de segunda y de tercera; así como algunos intervalos aumentados y disminuidos. Además, si agrupamos a manera de escala las notas utilizadas, tenemos como resultado la siguiente sucesión: G, G \sharp , A, A \sharp , B, C, D y Eb, ej:



Esta pieza no tiene una métrica definida, por lo tanto no presenta barras de compás, mostrando cierta liberación rítmica de tipo rapsódico o improvisatorio; lo que podría interpretarse como si adoleciera de acentuación. Sin embargo, el desarrollo rítmico y melódico que presenta brinda claridad al respecto, ya que la presencia de la nota pedal; así como los silencios de corchea, sugieren una acentuación que sirven para darle sentido y coherencia al fraseo de la pieza, de una gran fuerza rítmica.

La indicación de *tempo* es de negra *ca.*144, lo cual es un *tempo* bastante rápido, sobre todo si se tiene en cuenta que la pieza está construida principalmente a partir de intervalos, algunos de ellos muy grandes; este aspecto dificulta la ejecución de la obra, puesto que técnicamente en el corno es realmente difícil acertar con precisión saltos interválicos tan grandes. Sin embargo se presenta como un reto interesante tratar de lograr el *tempo* sugerido por parte del compositor.

El rango del corno utilizado en esta primera pieza es bastante amplio, sobre todo si se tiene en cuenta la poca duración de la misma, y va desde un Bb grave segunda línea adicional en clave de F, hasta un C sobreagudo dos líneas adicionales en clave de G, ej:



Dicho registro está en constante contraste entre el grave de las notas pedal y el medio-agudo de la melodía superior. El rango dinámico está entre el *piano* (*p*) y el *forte* (*f*), pasando por el *mezzoforte* (*mf*), así como algunos reguladores que van del *piano* al *forte*. Para esta primera pieza podríamos hablar de técnicas compositivas tales como la variación continua, la libre tonalidad y el puntillismo.

En cuanto a las exigencias técnicas que presenta esta pieza, es importante recordar que para lograr los cambios de registro con mayor control, se debe tener un buen manejo del aire y sus principales componentes (velocidad, cantidad y compresión). Vemos como para tocar el registro grave del corno con un buen sonido es necesario una mayor cantidad de aire viajando a una menor velocidad y por ende menor compresión, en contraste con el registro agudo, el cual requiere mayor velocidad y mucha más compresión de aire.

Asimismo, el control que la pieza requiere en el manejo de la articulación, sugiere para el intérprete tener gran dominio en este aspecto; para esto es importante recordar que la posición y el movimiento de la lengua juegan un papel fundamental. Para la articulación en general la lengua busca siempre el mismo contacto con el paladar, dicho contacto se da entre la parte superior delantera de la lengua y la raíz de los dientes superiores; sin embargo, dependiendo del registro y buscando tener claridad, se hace necesario variar un poco el movimiento y contacto de la lengua.

Para el registro grave, se necesita que la lengua toque el paladar más con la parte superior central que con la superior delantera, lo cual implica mayor movimiento por parte de la lengua, pues el contacto con el paladar sigue siendo hacia la raíz de los dientes superiores; mientras que en el registro agudo, el contacto de la lengua con el paladar es más hacia la parte superior delantera de la lengua, con lo que el movimiento de esta es menor. Cabe anotar que estos cambios siempre deben estar acompañados de un buen manejo del aire tal como lo señalamos con anterioridad.

Melódica

2. Melódica

$\text{♩} = \text{ca. } 76, \text{ espressivo}$

The musical score for '2. Melódica' is written in treble and bass clefs. It begins with a tempo marking of approximately 76 beats per minute and an 'espressivo' instruction. The score features a variety of dynamic markings: *mp*, *mf*, *f*, *p subito*, *p*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *rit.*, *a tempo*, *stringendo*, *rit.*, *a tempo*, *f*, *mf*, and *p*. The notation includes slurs, ties, and a final fermata on a whole note.

Es la segunda de las cuatro piezas, su carácter, como bien lo indica el nombre, es melódico y expresivo, en contraste con la primera de ellas que es bastante rítmica. Además, podemos encontrar en esta pieza la utilización por parte del compositor del sonido como elemento expresivo. Su notación al igual que en la primera pieza es proporcional sin barras de compás.

En cuanto a la forma, la pieza presenta dos secciones claramente separadas por un calderón sobre la nota más grave de toda la obra, las cuales llamaremos A y A', ej:

A musical notation showing a caesura (calderón) on a bass clef staff. It consists of a whole note on the lowest line (C2) with a fermata above it, indicating a pause or a break in the music.

La sección A, a su vez la podemos dividir en dos micro secciones que llamaremos *a* y *b*; la micro sección *a* comienza con la utilización del motivo principal, el cual servirá como referencia para el desarrollo total de la pieza, ej:



La micro sección *b* empieza con un *piano subito*, ej:



Y está marcada por un rango dinámico suave que esta entre el *piano* (*p*) y el *mezzopiano* (*mp*), así como por un registro medio-grave del instrumento, terminando en un calderón sobre la nota más grave utilizada en las cuatro piezas ej:



La sección A' la podemos dividir a su vez en dos micro secciones que llamaremos *c* y *d*. La micro sección *c* comienza en el *a tempo* con el motivo principal transportado a un intervalo de quinta más grave, ej:



La micro sección *d* la ubicamos a partir del último *a tempo*, hasta el final de la pieza, ej:



La pieza gira principalmente en el centro tonal de C#. En cuanto al tratamiento melódico podemos destacar su intención expresiva y cantáble, teniendo en cuenta tanto el título de la pieza (*Melódica*), como la indicación de *espressivo* que aparece al inicio, la cual concuerda con su desarrollo melódico. Además el compositor se vale de la

utilización del instrumento principalmente en el registro medio para marcar aún más el carácter cantáble y expresivo de la pieza.

Para la construcción de la línea melódica, el compositor utiliza esencialmente grados conjuntos e intervalos de terceras tanto ascendentes como descendentes, aspecto que marca y refuerza la dirección y la conducción melódica. Con respecto a la articulación, encontramos la utilización de ligaduras de fraseo y algunos portamentos, los cuales concuerdan con el sentido cantáble y expresivo de la pieza.

Al igual que *Intervalos*, esta pieza no presenta figuración métrica; pero la agrupación de las notas y el fraseo escrito aportan los elementos suficientes para el entendimiento de las ideas musicales, como por ejemplo, su sentido anacrúsico. Además el compositor se vale de las comas de respiración para indicarnos no solo posibles respiraciones sino también el desarrollo de las frases.

La indicación de *tempo* es de negra *ca.76* acompañada de la inscripción *espressivo* (expresivo), sugiriendo así el carácter que desea el compositor para la pieza. Asimismo, la pieza presenta dos *ritardando* y un *stringendo*, lo que sugiere cierto grado de flexibilidad rítmica con fines expresivos; además las figuraciones rítmicas que utiliza el compositor no van más allá de las corcheas, con excepción de un saltillo de semicorchea, y una *acciaccatura* o apoyatura breve, ubicadas ambas justo antes del final de la primera y la segunda sección respectivamente, otorgándole cierto grado de fuerza rítmica antes de concluir cada una de las secciones, ej:



En esta pieza, el rango del instrumento utilizado por el compositor es bastante amplio, pues va desde el G grave en la primera línea de la clave de F (la nota más grave de toda

la obra), hasta el Bb sobreagudo del segundo espacio adicional en la clave de G, aunque el registro utilizado sea esencialmente el registro medio del instrumento, ej:



Dinámicamente la obra presenta gran variedad puesto que pasa por todas las dinámicas intermedias entre el *piano* (*p*) y el *forte* (*f*), así como algunos reguladores, que en este caso refuerzan y marcan su fraseo melódico, dado que hay cierta relación entre la dinámica y el registro utilizados, dando muestras de una coherencia acústica implícita. Además, el compositor se vale de cambios súbitos de dinámica para generar sorpresa y acentuar mediante el sonido, el sentido expresivo de la pieza.

Al igual que en *Intervalos*, encontramos en la pieza *Melódica* técnicas compositivas como el tonalismo libre y la variación continua.

Para el estudio y ejecución de esta pieza es importante tener buen control del sonido en los diferentes registros del instrumento, así como una buena administración en la cantidad del aire que permita desarrollar los fraseos sin interrumpirlos ni fraccionarlos.

Recordemos que en el momento de respirar debemos estar físicamente bien relajados y así poder tomar la mayor cantidad de aire posible, además el soplo debe tener buena dirección en el momento de la emisión y así lograr que el sonido este centrado, especialmente en el registro medio, puesto que esta pieza se vale en gran medida de la utilización de dicho registro, para lo cual se debe tener buena cantidad de aire sin tanta compresión del mismo, así como mantener la lengua relajada y lo más abajo posible en la boca, de manera que el aire viaje hacia el centro de la boquilla.

Dinámica

3. Dinámica

♩ = ca. 116, a piacere

fp *f* *p* *f*

f *p* *mf* *p*

f *ff* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *frull.* *fp*

pp *p*

Es la tercera de las cuatro piezas y, como su nombre lo sugiere, busca destacar o acentuar los matices dinámicos del instrumento, valiéndose no solo de la utilización de las dinámicas tradicionales, sino también de efectos acústicos propios del instrumento, tales como los sonidos tapados y medio tapados. Estos efectos consisten principalmente en modificar la sonoridad por medio de la posición de la mano derecha que queda dentro de la campana del instrumento.

Pare el caso de los sonidos tapados, como su nombre lo indica, se tapa la salida del aire con la totalidad de la mano, lo cual genera un sonido metálico y nasal. Esta posición sube medio tono a la nota original, por lo que estas notas se deben digitar medio tono más abajo y así compensar dicho cambio; además, el hecho de tapar la salida de aire con la mano derecha, genera cierta resistencia que se debe compensar manteniendo una buena actividad en la emisión del aire.

Para los sonidos medio tapados, se tapa la salida del aire de manera parcial, generando un sonido suave y asordinado, pero a diferencia de los sonidos tapados, aquí la afinación se baja casi medio tono, con lo cual se hace necesario digitar la nota medio tono más arriba y prestarle bastante atención a la afinación de las mismas.

En primera instancia encontramos que la notación es proporcional sin barras de compás. En cuanto a la forma podemos observar la construcción de la pieza en una gran sección, la cual dividiremos en cinco micro secciones (*a*, *b*, *c*, *d* y *f*) y una pequeña coda, marcadas principalmente por el uso de las comas de respiración y el material temático utilizado.

La micro sección *a* comienza en el inicio de la pieza con una nota larga en *forte piano* (*fp*), seguida de un grupo de cuatro semicorcheas en *stacatto*, con lo cual vemos la intención presente en esta micro sección de jugar con los cambios de movimiento, no solo dinámicos sino también rítmicos, ej:



La micro sección *b* es una variación de la *a* a manera de eco, valiéndose para esto del efecto de *bouché* o sonidos tapados, ej:



La micro sección *c* comienza con la utilización de grupos de semicorcheas ascendentes y descendentes, ej:



La cuarta micro sección o *d*, se ubica en el registro grave del instrumento, y se caracteriza por la utilización de una secuencia ascendente marcada por dos corcheas ligadas seguidas de una blanca con acento (>) ej:



La micro sección *f* aparece como una variación de la micro sección *b*, pero a diferencia de esta, ya no son sonidos tapados, sino medio tapados, los cuales no son tan brillantes y nasales como los producidos por el efecto de *bouché*, ej:



Esta micro sección termina con una nota grave tapada, con *frullato* y en *forte piano*, ej:



La coda final aparece como una reminiscencia del motivo inicial, en esta el compositor utiliza sonidos tapados, medio tapados y abiertos, ej:



Esta pieza, a diferencia de las dos anteriores, no presenta un centro tonal definido, aunque hace bastante énfasis en el Bb. Con respecto al tratamiento melódico, podemos observar que es de carácter rítmico con preferencia por el uso de intervalos disminuidos y aumentados, además vemos la utilización de elementos motivicos importantes como los *glissandos* que aparecen de manera ascendente en cuatro distintas ocasiones; así como el uso de secuencias en el registro grave del instrumento. Asimismo, la pieza está

marcada por un claro énfasis en la dinámica y la articulación, a partir del empleo de diferentes tipos de acentos y dinámicas de contraste.

En relación al ritmo, encontramos que esta tercera pieza se caracteriza por la utilización de notas de valores cortos como semicorcheas, en contraste con notas de valores más largos como redondas, ej:



También podemos ver la agrupación de semicorcheas en grupos de cuatro y seis notas, lo que sugiere distintos puntos de acentuación rítmica, ej:



La indicación metronómica es de negra *ca.116*, acompañada de la indicación *a piacere*, con lo cual el compositor nos da algún grado de libertad rítmica.

El rango del instrumento para esta pieza esta entre el Bb grave segunda línea en clave de F, y el Bb sobreagudo del segundo espacio adicional de la clave de G, ej:



A su vez, el registro utilizado es esencialmente medio, con algunos pasajes en el registro grave y el agudo. Igualmente, aparecen efectos tímbricos o sonoros como los sonidos tapados y medio tapados, la utilización del *frullato* y los *glissando*.

El aspecto dinámico es quizá el de mayor importancia en esta pieza, pues está sugerido desde el título de la misma. En esta se logra crear continuo contraste y sorpresa a partir de este aspecto. Su rango dinámico amplía el rango general de la obra; ya que va desde el *pianissimo* (*pp*), hasta el *fortissimo* (*ff*), teniendo en cuenta que estas dinámicas se acentúan acústicamente debido al lugar donde se ubican en la pieza: para el caso del *pianissimo*, el estar sobre una nota medio tapada, ej:



Para el *fortissimo*, el hecho de ser la nota más aguda de la pieza, ej:



Además vemos el uso de dinámicas que generan sorpresa como el *fortepiano* (*fp*) y, grandes y rápidos cambios de volumen sonoro a través del uso de reguladores. En esta pieza podemos observar técnicas compositivas como el tonalismo libre y la variación continua.

Rítmica-rondó

4. Rítmica-rondó

$\text{♩} = \text{ca. } 112$

The musical score is written for a single melodic line in 3/2 time. It consists of several systems of staves. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'ca. 112' (approximately 112 beats per minute). The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff ends with a repeat sign and the marking 'G.P.' (Grave Piece). The third system includes a section marked 'a piacere' (ad libitum) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a trill (*tr*) and a fortissimo (*fp*) section. The fourth system returns to a forte (*f*) dynamic. The fifth system ends with a repeat sign and 'G.P.'. The sixth system includes a section marked 'a piacere' with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a section marked 'frull.' (frullato) with a piano (*p*) dynamic, and then a section marked 'a tempo' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh system begins with a forte (*f*) dynamic. The eighth system ends with a double bar line and a fortissimo (*ff*) dynamic. A footnote at the bottom indicates that the asterisk (*) symbol represents a 'efecto de ataque sin sonido' (attack effect without sound).

f

G.P.

a piacere

mf

tr

fp

a tempo

f

G.P.

a piacere

* llaves (sin sonido)

mp

frull.

p

mf

f

a tempo

f

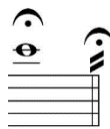
ff

* efecto de ataque sin sonido

Es la cuarta y última de las cuatro piezas. Su título, *Rítmica-rondó*, anuncia dos de los aspectos explorados en ella. El primero de ellos, el ritmo, fluctúa entre secciones con una escritura rítmica bajo patrones métricos definidos y partes con una suerte de ritmos de carácter rapsódico e improvisatorio. Por su parte, la referencia que encontramos del *rondó*, obedece a la forma musical tradicional. La pieza está escrita en una notación

proporcional e isométrica, con barras de compas en los *estribillos*, y sin barras de compas en las secciones contrastantes.

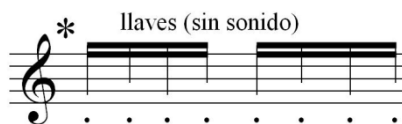
En cuanto a la forma, como ya lo mencionamos, obedece a la forma de *rondó*, de la manera A, B, A, C y A', claramente separada por el empleo de grandes pausas y calderones, ej:



Para las partes A y A', el compositor utiliza barras de copas en una métrica de 2/2, además de una escritura musical tradicional, ej:



Por su parte, las secciones contrastantes B y C, no presentan barras de compas, en estas, el ritmo se torna un tanto libre, utilizando una escritura musical no tan tradicional, ej:



El tratamiento melódico y armónico de esta pieza, también varía de acuerdo a su desarrollo formal: en las secciones A, encontramos un centro tonal en la nota A, con una resolución al F en el final de la pieza. En estas secciones apreciamos el uso de intervalos de alguna manera más consonantes como segundas, terceras y sextas.

Para las secciones contrastantes B y C, observamos el empleo técnicas compositivas no tan tradicionales, acompañadas de un tratamiento melódico con sentido improvisatorio y de contraste con respecto a las otras secciones, evidenciándose tanto en los intervalos

aumentados y disminuidos que utiliza, como en los efectos sonoros y tímbricos que hace.

No obstante, el final de la sección C que, a su vez da paso a la A' o *coda* final, está marcado nuevamente por la utilización del intervalo de cuarta justa que, como ya lo hemos mencionado, sugiere cierta tendencia consiente o no, por parte del compositor hacia la utilización de tetracordos, ej:

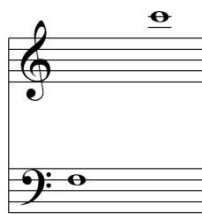


Por su parte la sección A', aparece como una suerte de *coda*, y en esta podemos ver de alguna manera la combinación de los dos estilos utilizados en la pieza, pues aunque comienza de igual manera que las partes A, varía con la utilización un *glissando* descendente, ej:



El aspecto rítmico de la pieza, al igual que los demás aspectos musicales tratados con anterioridad, cambia de acuerdo a las secciones de la forma. En las partes A y A', el ritmo es utilizado de manera isométrica, con una indicación metronómica de blanca *ca.112*. Por su parte, en las secciones contrastantes, el uso del ritmo es más libre y aleatorio, acentuado por la indicación de *a piacere*, que antecede cada una de estas secciones.

El rango de alturas utilizado en esta pieza, va desde el F grave de la cuarta línea en clave de F, hasta el C sobre agudo de la segunda línea adicional en la clave de G, ej:



Asimismo, el registro que presenta la pieza para el instrumento fluctúa entre el medio y el agudo. Además, vemos el empleo tímbrico tradicional del instrumento en las secciones principales, en contraste con un uso del timbre instrumental más exploratorio y menos tradicional en las secciones contrastantes, como el rápido cambio de color entre los sonidos abiertos y tapados de la sección B, ej:



Y el efecto de ataque sin sonido de la sección C, el cual se logra articulando y moviendo las llaves del instrumento pero sin emitir sonido, solo con aire y sin vibración del labio ej:



En cuanto a la dinámica, la pieza muestra una tendencia sonora de mayor intensidad en las secciones A y A', ya que estas están entre el *forte* (*f*) y el *fortissimo* (*ff*). Mientras que las secciones B y C, generan un contraste dinámico en relación con las otras secciones, pues su dinámica está en un rango entre el *piano* (*p*) y el *forte* (*f*), reforzada por los efectos sonoros presentes como el de ataque sin sonido.

Las técnicas compositivas que podemos apreciar en esta última pieza obedecen al orden de la libre tonalidad en las secciones principales y la libre atonalidad en las secciones contrastantes, así como el uso de aleatoriedad y variación continua.

CONCLUSIONES

Es clara la importancia que tiene el estudio minucioso de una obra para lograr una buena e informada interpretación musical; pero también es claro que dicho estudio debe tener cierto grado de orden y planificación si se quieren abordar los aspectos más relevantes y pertinentes en relación con la obra. Esto con el fin de aprovechar el tiempo al máximo y no entrar en un círculo interminable de recolección de información y redundancia en la misma.

Para un intérprete musical y, en general para la gran mayoría de personas dedicadas a la música de manera profesional, hay cierta información que es de gran importancia en su desempeño musical, sin importar la especialidad de cada uno. Aspectos como la lectura musical, el entrenamiento auditivo y nociones generales de teoría e historia musical hacen parte del rigor académico que se deben tener en los procesos de formación profesional.

Sin embargo, dependiendo de la orientación profesional que cada persona tenga, existen unos aspectos más relevantes que otros; en nuestro caso, para el intérprete musical, es de suma significación una buena lectura y un buen desarrollo auditivo y, aunque en algunas ocasiones la parte teórica pasa a un segundo plano, podemos ver la importancia y la pertinencia que tiene toda la información que podamos obtener en relación con las obras que deseamos estudiar e interpretar.

Mediante este trabajo hemos podido conocer los diferentes puntos de vista existentes en relación con la labor interpretativa, valorando su aporte musical no solo como artistas reproductores, sino también como artistas creadores, toda vez que es desde el intérprete que la música toma vida y deja de estar confinada al papel; además de la estrecha y mutua relación existente entre el compositor, el intérprete y el público.

Nuestro recorrido histórico por la música, centrado en la interpretación, nos ha permitido apreciar las dinámicas que ha tenido en los diferentes periodos históricos y musicales; así como su función, contexto social y la forma en que la función del intérprete ha ido cambiando conforme al paso del tiempo. Lo que sugiere y nos plantea una dinámica constante a tener en cuenta en nuestra realidad actual; pues es claro que el camino continúa y el devenir traerá consigo nuevos cambios y nuevas perspectivas a las que debemos adaptarnos.

Por su parte el privilegio de contar con unas piezas características para corno solo, por parte de uno de los compositores colombianos de mayor relevancia en el ámbito musical local e internacional, nos ha alentado a buscar en nuestra cultura musical elementos que sirvan para seguir cultivando el interés y el compromiso por el estudio del instrumento en nuestro país

Es así como llegamos al caso particular de las *Cuatro piezas características para corno en Fa solo* del compositor Blas Emilio Atehortúa, en las cuales encontramos una relación coherente entre los títulos de cada una de ellas y los contenidos musicales que las conforman; puesto que cada pieza desarrolla de manera clara y concisa los principales elementos anunciados por el compositor.

Vemos pues que la pieza *Intervalos*, tiene como base melódica y estructural el uso de diferentes saltos interválicos. La segunda pieza *Melódica*, contiene un alto grado de expresividad basada en la melodía y el sonido como elemento expresivo. Por su parte, la pieza *Dinámica*, explora y resalta los diferentes cambios dinámicos que puede lograr un solo instrumento, en este caso el corno francés; así como de resaltar estos contrastes dinámicos a través de efectos sonoros propios del instrumento. La última pieza *Rítmica-Rondó*, logra mediante la forma, conjugar elementos tradicionales y de vanguardia que enriquecen y le aportan sentido a la obra.

También, el análisis de los elementos musicales que conforman la obra, nos ha dado un punto de partida importante en el estudio y ejecución de la misma. Podemos mencionar la claridad que aporta a los fraseos musicales de las piezas el hecho de dividir formalmente la obra, tanto en sus grandes como pequeñas dimensiones, sin contar la pertinencia que tiene para aclarar y sugerir posibles respiraciones.

Asimismo, el hecho de identificar y depurar los aspectos técnicos más relevantes de cada una de las piezas, nos exhorta a prestar especial atención a dichos aspectos en el momento mismo de la interpretación, con lo cual podemos ganar en seguridad y entendimiento de la obra, así como la oportunidad de poder presentar al público las piezas de manera clara y concisa.

Otro aspecto relevante que nos brinda el análisis musical para la interpretación de la obra, tiene que ver con la manera en que abordamos una nueva pieza, en especial una en la que no contamos con referentes auditivos o de grabación, pues se hace aún más necesario poder adentrarse en el contexto general y musical de cada una de las piezas, toda vez que nuestra búsqueda sirva para desarrollar una interpretación seria, responsable y profesional.

Además, darse a la tarea de reflexionar y sobre todo, el ejercicio de plasmar en el papel la información recolectada y previamente analizada, nos obliga a organizar claramente y de manera articulada nuestras ideas, pues debemos reconocer en la escritura la posibilidad de expresarnos y hacernos entender de la mejor manera posible.

Finalmente, estos elementos generales de la obra exigen un gran dominio técnico y musical, y dan muestra del grado de conocimiento del instrumento por parte del compositor; pues en estas piezas se logra abarcar los elementos más significativos del instrumento de una manera clara y coherente; y, aunque interpretativamente la obra presenta un alto grado de dificultad, podemos decir, basados en el estudio y análisis de la misma, que es una obra característica del corno francés.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1984). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Copland, A. (1994). *Como escuchar la música*. Santa Fe de Bogotá, D.C.: Fondo de cultura económica.
- Dorian, F. (1950). *Historia de la musica a traves de de su ejecución*. Buenos Aires: Impulso SRL.
- Duque, E. A. (1999). Blas Emilio Atehortúa. Una obra sólida y oficio de compositor. *Credencial Historia*, 14.
- Escobar, J. I. (1975). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: ABC.
- Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporanea*. Madrid: Alianza Música.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.
- Fubini, E. (2004). *El siglo XX: entremúsica y filosofía*. Valencia: Universitat de València.
- Hába., A. (1984.). *Nuevo tratado de armonía*. Madrid.: Real musical S.A.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Ramírez., S. N. (2006). Un acercamiento a la obra del maestro Blas Emilio Atehortúa, a traves de su sonata para violonchelo y piano op. 186(1995). *Revista UIS-Humanidades*, vol. 36, No 1.
- Rink, J. (2011). *La interpetación musical*. (B. Zitman, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Stowell, C. L. (2009). *La interpretación histórica de la música*. (L. Gago, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Valbuena, N. (1997). Blas Emilio Atehortúa:Alusion a lo Posible. *Nómadas*, 12.
- Zarso, V. (1994). *Compendio sobrelas Escuelas Europeas de Trompa*. Valencia: PILES.

ANEXOS

A ULISES ARAGÓN

CUATRO PIEZAS CARACTERÍSTICAS PARA CORNO EN FA, SOLO (2010)
OP 233 N°1

1 ca 144

1. INTERVALOS

BLAS ATEHORTÚA

The musical score is written on five systems of staves. The first system starts with a forte (f) dynamic and a key signature of one flat. The second system includes piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf) dynamics. The third system includes piano (p) and forte (f) dynamics. The fourth system includes a 'TEN.' marking and piano (p) and forte (f) dynamics. The fifth system ends with a double bar line. The notation includes various intervals, slurs, and dynamic markings.

* NOTACIÓN MODERNA; SEPARAR UNA 5ª ABAJO.

2. MELÓDICA

ca 76, ESPRESSIVO

Handwritten musical score for Corno in F, Melódica section, measures 76-116. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'ca 76, ESPRESSIVO'. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The second staff includes a *p sub.* (pianissimo) marking. The third staff has a *rit.* (ritardando) marking. The fourth staff has a *rit.* marking and a *stringendo* marking. The fifth staff ends with a double bar line and a *p* (piano) marking.

3. DINAMICA

ca 116, A PIACERE

Handwritten musical score for Corno in F, Dinamica section, measures 116-156. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'ca 116, A PIACERE'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The second staff includes a *mp* (mezzo-piano) marking. The third staff has a *p* (piano) marking. The fourth staff has a *f* (forte) marking. The fifth staff ends with a double bar line and a *p* (piano) marking.

(CORNO EN FA)

3

4. RÍTMICA - RONDÓ

♩ ca 112

A PIACERE + 0 + 0 + 0 Tm

A TPO.

A PIACERE * LLAVES (SIN SONIDO) FRULL

A TPO.

ff

* EFECTO DE ATAQUE SIN SONIDO.

Bj JHT DIC. 10-10